

## UNA SENSIBILIDAD DE LA DISIDENCIA

**Sobre** Ezequiel Lozano. *Sexualidades disidentes en el teatro. Buenos Aires, años 60*. Buenos Aires: Biblos, 2015, 249 pp.

Irina Garbatzky  
UNR  
CONICET

En 1969, en una nota publicada en el número 2 de la revista *Los libros*, Nicolás Rosa criticaba duramente la compilación de ensayos de Severo Sarduy reunida en el volumen *Escrito sobre un cuerpo*. Su escritura, decía, “elabora un lenguaje paralelo – subversivo y encanallado pero irreductible a formas mayores que le den significación verdaderamente ‘revolucionaria’– que estigmatiza de irrealidad a todos los niveles del propio discurso. Una crítica que se desarrolla como un lenguaje en el exilio y busca –desea– fundar un discurso crítico secreto, y en el secreto de sus propias intermitencias eróticas” (p. 4). Cuando leí los recorridos itinerantes que atravesaron el teatro argentino en la busca de la visibilidad de un deseo, y que de manera brillante reconstruye Ezequiel Lozano en su libro *Sexualidades disidentes en el teatro. Buenos Aires años 60*, recordé la ambivalente objeción que sobre el fin de la década había recaído sobre el escritor cubano. Como en aquel caso, también en el teatro, esa literal escritura del cuerpo, hubo intermitencias eróticas que fisuraron los modos homogéneos de representar la sexualidad. En su libro, Lozano expone y analiza los caminos que desplegaron las sexualidades disidentes para intervenir la escena pública, a través de las posibilidades de

performatividad y visibilización que el dispositivo teatral habilitaba en cuanto tal. Las incisiones que trazaron parecieron reiterar, como contrapartida, numerosos casos de censura, como si un exceso de mostración o de vouyerismo quebrantara el orden o la dinámica de lo secreto, que parecía regir, todavía en los sesenta, sobre las sexualidades disidentes latinoamericanas. Citado por Lozano, por ejemplo, el propio Borges afirmaba, cuando la dictadura de Onganía clausuró en el Colón las funciones de *Bomarzo*, la ópera de Manuel Mujica Láinez, que la censura vendría bien a los escritores para que aprendieran a metaforizar, a adquirir un “lenguaje oblicuo”.

Las secretas intermitencias eróticas secretas, doblemente hacia dentro entonces en la metáfora neobarroca, por lo disidentes y por lo ocultas, jugaron con la situación teatral como el espacio discursivo privilegiado para situar en lo público una cuestión política. Si el diálogo con la *polis* fue una premisa fundante del teatro desde sus inicios, cada uno de los casos citados por Lozano vuelve a reiterarlo con decisión. Por empezar, como bien dice el autor, porque las sexualidades disidentes en el teatro estuvieron asociadas a proyectos de género y de raza específicos, a los discursos higienistas y positivistas en la configuración del Estado nacional. Es claro, por supuesto, que también ocurrió con otras ramas del arte y la cultura, pero acaso en el ámbito del teatro se franquearía un límite, sostenido por la inmediatez de los cuerpos en escena. Ello sucede, por ejemplo, con *Los invertidos*, de González Castillo que estrenada en 1914, fue prontamente censurada por apología de la perversión, aunque su moraleja final fuera la de un *sino trágico*. El tipo de sexualidad que hacía visible no debía ser nombrada en el marco de un proyecto nacional heteronormativo y heterocentrado.

De esta manera, cada momento de la serie diseñada por Lozano, se lee en relación con la historia, recuperando, como

bien lo elaboró Michel Foucault y como lo observaría luego Néstor Perlongher, una relación entre política y sexualidad, que estuvo presente en las entrañas de la configuración del dispositivo de la identidad nacional, y cuya tensión se vuelve evidente y se reitera, con distintos matices, de modo si no totalmente paralelo, sí complementario a las luchas de clase, de modelos económicos, a las dictaduras y a las revoluciones. Los años sesenta, en este sentido, mostrarían un punto de inflexión, de eclosión, de todo el siglo XX, donde convergen distintos discursos del pasado y del futuro, que permiten resquebrajar el paradigma que sostiene las matrices de representación sexual. Una vez más, 1969 es la clave: el teatro porteño condensa de manera singularísima una serie importante de puestas escénicas, que se continuarán en la década siguiente: la reposición de *Los invertidos*, pero también *Los huevos del avestruz* de André Roussin, *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, de Tennessee Williams, *Ejecución*, de John Herbert, *El asesinato de la enfermera Jorge*, de Frank Marcus, *Escalera* de Charles Dyer, con direcciones de argentinos en todos los casos.

Decimos entonces que la publicación del libro *Sexualidades disidentes en el teatro*, resulta un acontecimiento muy feliz. Siguiendo el exhaustivo estado de la cuestión que el autor configura, es la primera vez que se diagrama como serie el recorrido de las puestas teatrales que problematizaron, escenificaron y desestabilizaron la heteronormatividad genérica durante dicha década. Hay una decisión que el autor toma y que formula un hallazgo sumamente determinante para estudiar su objeto. Y es el hecho de que para pensar la historia de las sexualidades disidentes en el teatro argentino, es necesario pensar más allá de los textos y más allá de los autores argentinos. La determinación es fundamental, ya que le permite al autor reconstruir no sólo un problema de la historia del arte

o de la historia del teatro, sino una cuestión acerca de las formas de hacer ver las sexualidades en disputa, los modos de su recepción, y las transformaciones de la sensibilidad. Es decir, en palabras de Diana Taylor, permite pensar menos en el archivo de la letra que en el repertorio de las gestualidades, los acontecimientos y los afectos que dichas puestas escénicas generaron, reiteraron o transmitieron. La investigación y la reconstrucción de las recepciones, a través del estudio con los programas de mano, las críticas en los medios gráficos del momento, las entrevistas, y los testimonios nos permite suponer qué habría pasado en el encuentro con esos cuerpos masculinos interpretando a *Las criadas*, de Genet, o con los parlamentos trágicos de Tennessee Williams. ¿Es que la dramaturgia extranjera permitía decir mejor lo que no podía decirse con nuestra lengua? No necesariamente. Se trata, propone Lozano, de un conjunto de vectores que en los sesenta se erigen como habilitadores de una *revolución discreta* en los modos de representación de las sexualidades y el género, y que en lo cultural se hallan articulados a través del valor de *lo nuevo*. Lo nuevo en la forma y en la irrupción del cuerpo, en su representación hiperrealista, en la experimentación intermedial y teatral, en los agenciamientos micropolíticos en los colectivos, los modos alternativos de creación de socialidad y comunidad que renovaron profundamente la producción cultural, el arte y la investigación, de entender la distribución del trabajo y los géneros, así como también las disposiciones y actitudes del público.

“¿Existen modos artísticos de dismantelar la teatralidad social hegemónica que encasilla todos los cuerpos en una matriz normativa? ¿Puede lograr esto el teatro?” (p. 14), se pregunta Lozano en la introducción. Su alcance, claro, se sostiene a lo largo del período estudiado, pero también más allá de lo estrictamente histórico. Particularmente, en lo que

refiere al doblez teatralidad-realidad, la impronta performativa del teatro en la formulación de los cuerpos y el desenvolvimiento performático de algunas escenas sociales. Retomando a Preciado, dice Lozano, el arte escénico puede estudiarse como un contralaboratorio de construcción de realidad. Así, el libro permite leer algunos momentos de tránsito y contaminación entre uno y otro polo. ¿Cómo si no, se leerá el escándalo de los cadetes del Colegio Militar, en 1942, posando con sus ropas militares en un estudio fotográfico y participando de fiestas sexuales? Luego del caso, uno de los protagonistas se suicida, refrendando así, señala Lozano, el modelo teatral de *Los invertidos*. Como quería Sarduy: el cuerpo que se escribe da forma a una poética que a su vez lo vuelve a escribir. El teatro permite dar forma a identidades y a cuerpos, por eso el resquebrajamiento de las matrices heterosexuales de representación durante los sesenta resulta sumamente significativo para pensar, entre otras cuestiones, algunas derivas e invenciones de una nueva estética, aquella que permitirá repensar los vínculos hacia el final de los procesos dictatoriales, varios años después. “Perder la forma humana”, dirá el Indio Solari, y Roberto Jacoby: “superficies de placer”.

¿De qué se habría tratado entonces esa nueva estética, emergida de la prodigiosa década del sesenta? En este último punto, y hacia el final del libro, Lozano recupera las discusiones de Williford, acerca de la *estética queer*, para revisar sus términos a la luz de la noción de *camp*, de Susan Sontag y redefinida por José Amícola. De lo que se trata es de volver a pensar una estética de las disidencias sexuales en su articulación con las disidencias sociales, y por lo tanto en el juego con ciertos recursos retóricos, la parodia como estrategia.

En este sentido, junto a las puestas teatrales argentinas, Lozano recupera las puestas argentinas exiliadas, como las de Puig o las de Copi, y con ello delinea los primeros trazos de ese puente, que en los años 70 y sobre todo en los 80, configurarán el territorio expandido, de múltiples centros, de suelos inestables y lodosos para una nueva lengua, una forma de hablar y una poética teatral que resistirá las lecturas específicamente estéticas, o mejor que pensará, en la vía recursiva de las vanguardias, que la *aisthesis* puede ser un modo de desalienación y de disrupción política.

“Tanto las pujas internas de estos discursos por emerger, dejando de lado o cuestionando un paradigma precedente invisibilizador, así como sus batallas con un contexto sociocultural por momentos muy adverso, pueden releerse como eslabones de una construcción revolucionaria, hasta ahora invisible en los estudios teatrales y culturales del período” (pp. 230-231), dice el autor al finalizar el libro. Celebremos el quiebre del secreto.